



De l’"invention" du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l’émergence d’une sensibilité paysagère en Europe

Serge Briffaud

► To cite this version:

Serge Briffaud. De l’"invention" du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l’émergence d’une sensibilité paysagère en Europe. *Compar(a)ison: an international journal of comparative literature*, 1998, pp.35-56. halshs-00929693

HAL Id: halshs-00929693

<https://shs.hal.science/halshs-00929693>

Submitted on 13 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Référence de la publication : Serge BRIFFAUD. 1998. « De l'« invention » du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe ». Dans *Comparaison. An International Journal of Comparative Literature*, t. II, p. 35-56.

DE L'« INVENTION » DU PAYSAGE

Pour une lecture critique des discours contemporains sur
l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe

Serge Briffaud

ADESS – UMR 5185 du CNRS, Université de Bordeaux Montaigne
CEPAGE (Centre de recherche sur l'histoire et la culture du paysage) – ENSAP Bordeaux

L'histoire des formes de sensibilités aux paysages, celle des pratiques, des discours et des modes de représentation qui caractérisent en ce domaine les cultures de l'Occident, n'en est encore qu'à ses débuts. Elle est incontestablement stimulée, aujourd'hui, par l'avènement d'attentes sociales nouvelles, qui viennent se cristalliser autour de cette notion de paysage. La généralisation d'une volonté de contrôler et de modeler l'image des territoires, le poids de plus en plus évident de l'apparence des lieux dans la destinée des économies locales, l'émergence de « politiques du paysage » qui s'insinuent dans tous les champs d'action et de décision en rapport avec la gestion des espaces (politiques agricoles, de l'aménagement du territoire, de l'environnement, du logement...) proposent un contexte très particulier à la réflexion historique. S'employer à dresser la généalogie du regard des occidentaux sur les paysages apparaît aujourd'hui comme une entreprise chargée d'enjeux importants. L'un d'eux, et non le moindre, est de démontrer que le rapport des sociétés à leur environnement ne relève pas seulement du biologique et de l'économique, mais aussi d'une élaboration culturelle inscrite dans la durée. Montrer l'historicité du rapport des sociétés aux spectacles de la terre, c'est aussi favoriser une conscience de la pluralité des perceptions et des modèles culturels qui ordonnent ce rapport, à une époque où, dans le contexte d'un interventionnisme paysager en plein développement, la prise

en compte de la diversité et de la mobilité des regards n'apparaît pas toujours comme une règle à respecter.

Il s'agit toutefois ici d'attirer l'attention sur ce que l'on peut considérer comme une dérive du discours historique contemporain sur le paysage : à savoir sa crispation sur la question des *origines* d'une sensibilité paysagère en Occident. Quand le paysage a-t-il été « inventé » ? A quelle époque faut-il situer les premières manifestations d'un authentique sentiment paysager ? Ces questions ont été à l'origine, ces dernières années, de multiples publications ¹. Au-delà d'une réflexion historique, elles ont ordonné un discours sur le paysage — un discours-type, pourrait-on dire — fondé sur ce *détour par l'origine* qui s'adapte si bien à la rhétorique traditionnelle des exposés académiques. Le caractère répétitif de ce discours est d'autant plus accentué que la réponse à ces questions ne varie guère. Le sentiment du paysage, nous répète-t-on à l'envi, est né à la Renaissance, au moment où le mot apparaît dans plusieurs langues européennes et, surtout, au moment où les peintres se mettent à représenter des paysages dans leurs tableaux. Auparavant, l'homme occidental ne regardait pas les paysages, ou plutôt, ce qu'il regardait n'était pas vraiment le paysage, mais quelque chose comme un « environnement visuel », un « proto-paysage », comme certains auteurs l'ont écrit ².

C'est à l'examen de cette thèse, qui engage comme nous le verrons une interprétation globale de l'histoire des cultures européennes du paysage, que l'on se consacrera ici. Les auteurs qui l'ont proposée et qui ont argumenté les premiers en sa faveur ne sont certes pas responsables des formes prises par sa vulgarisation, ni surtout du caractère — avouons-le — quelque peu lassant de sa récurrence. Malgré eux sans doute, l'hypothèse qu'ils formulaient est devenue certitude. Il est vrai que lorsqu'une notion aussi floue et inconsistante que peut l'être celle de paysage se trouve brutalement chargée de nombreux enjeux ; quand s'opèrent, autour d'elle et, de fait, autour des indéterminations qu'elle porte, toutes sortes de recompositions — institutionnelles, scientifiques, politiques — il est vrai qu'alors, le désir de certitudes l'emporte aisément sur le doute et la raison critique.

Renouer avec le doute, au sujet des théories les plus communes sur l'« invention » du paysage n'est, au reste, que l'un des buts que l'on se fixera ici. Il s'agira aussi de tenter de mieux comprendre ce que portent de telles théories et, en conséquence, de donner un sens à l'adhésion qu'elles semblent rencontrer.

¹ . L'auteur de ces lignes s'empresse de préciser qu'il a lui-même participé à l'effet de répétition ainsi créé. Les réflexions présentées ici constituent, aussi, une autocritique.

² . L'expression a été proposée par Augustin Berque.

«Le commencement du paysage européen, c'est le XV^e siècle...»

«On s'aperçoit aujourd'hui que le Moyen Age, n'a pas eu le sens de ce que nous nommons «paysage», c'est-à-dire la perception esthétique et unitaire d'une portion de pays. On en trouve, en tout cas, aucune trace dans la littérature. Le paysage a été pour l'essentiel une invention picturale, ébauchée au XIV^e siècle (Lorenzetti, les enlumineurs), réalisée et parachevée au XV^e, non pas en Italie, mais en Flandre, avec Van Eyck, Campin, d'autres encore.»³ Ainsi s'exprimait Alain Roger en 1994, dans un article où il rappelait les étapes de sa conversion aux problématiques du paysage. Dans son *Court traité du paysage* publié trois années plus tard, le philosophe semble toutefois sur le point de douter de ces affirmations. La Rome impériale, remarque-t-il, ne produit-elle pas «une authentique peinture de paysage»⁴ ? Quant au Moyen Age, ne faut-il pas se montrer, à son égard, plus «vigilant» qu'on ne l'a été ? Mais si Alain Roger repère dans l'art byzantin ou, désormais, dans la littérature médiévale (il cite *Perceval*) de véritables évocations de paysages, cela ne semble pas suffire à le convaincre d'avoir affaire à une véritable civilisation paysagère : « Mais, si vive que soit cette sensibilité au «pays» environnant (et jardiné), elle n'autorise certainement pas à la traduire par le mot «paysage», évidemment anachronique »⁵. Le chapitre consacré à la «naissance du paysage en Occident» s'ouvre d'ailleurs sur la réaffirmation sans nuance des certitudes anciennes : « Or le commencement du paysage européen, c'est le XV^e siècle... »⁶. Alain Roger revient ainsi se ranger aux côtés de ceux qui, comme Augustin Berque, lui avait emboîté le pas sur le terrain de cette proclamation d'une origine de la sensibilité paysagère occidentale.

La critique que l'on peut opposer à ces idées ne peut pas être celle de l'historien scrupuleux, répondant doctoralement aux hypothèses de l'essayiste. Pour débattre utilement, il faut accepter de s'exprimer sur un même registre et de choisir la même optique pour considérer l'objet débattu. C'est donc par d'autres hypothèses — dont on espère seulement démontrer qu'elles sont tout aussi recevables — qu'il faut répondre, en l'occurrence, aux propositions avancées.

Célébrer la «naissance» du paysage occidental à la Renaissance conduit A. Roger comme d'autres auteurs a opposer plus particulièrement cette période à celle qui la précède immédiatement. Sur ce partage repose, nous le verrons, plus qu'une

³ Alain ROGER, « Histoire d'une passion théorique, ou Comment on devient un Raboliot du paysage », in Augustin BERQUE (ss. la dir. de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel : Champ Vallon, 1994, p. 118.

⁴ Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997, p. 55.

⁵ . *Ibid.*, p. 59.

⁶ . *Ibid.*, p. 64.

vision de l'histoire. On peut considérer qu'il fonde une façon d'appréhender la notion même de paysage et d'en délimiter le contenu. Pour cette raison, c'est à un réexamen de cette mise en opposition du Moyen Age et de la Renaissance que l'on se consacrera ici dans un premier temps.

Pour affirmer, avec ou sans nuances, que l'homme médiéval ne connaissait pas le paysage, qu'il ne le regardait pas et ne le représentait pas, on s'appuie volontiers sur l'inexistence, avant le XV^e siècle, du mot *paysage* lui-même et, surtout, sur l'absence au Moyen Age d'une véritable iconographie paysagère. Ce dernier argument est lié à un présupposé bien ancré, qui conduit à considérer que la culture du paysage est, par essence, *picturale*, c'est-à-dire située du côté de l'image plutôt que du texte. Le succès du concept d'*artialisation*, proposé par Alain Roger dès la fin des années 1970 a sans doute déterminé pour une part le succès de cette approche des cultures paysagères, focalisée sur les témoignages picturaux ⁷. L'*artialisation*, c'est-à-dire la transformation, par l'intermédiaire de la référence artistique, du *pays* vécu ou traversé en *paysage* contemplé et ressenti, engage en effet avant tout les pouvoirs de médiation reconnus à la peinture. L'apparition de représentations peintes de paysages devient, par voie de conséquence, la condition de possibilité de l'émergence d'une sensibilité paysagère en Occident. L'idée d'une « invention » du paysage à la Renaissance se fonde ainsi sur un double postulat : celui du rôle privilégié de la peinture, à la fois comme source et comme expression des sensibilités paysagères, et celui de la naissance d'un art pictural du paysage à l'aube de l'époque moderne.

Paysages de la tentation

Seule une certaine crispation sur ces postulats peut toutefois permettre de reléguer les manifestations antérieures d'un attrait pour les paysages — et notamment celles propres au Moyen Age — au rang d'épiphénomènes ou de simples prologues. Car s'il paraît vraisemblable que le statut propre à l'image médiévale n'ait pas permis pas à la représentation du monde extérieur d'apparaître comme une fin en soi, l'évidence d'une attention aux paysages et d'un « sentiment paysager » apparaît en revanche sans ambiguïté dans les textes de cette période.

Dire que le Moyen Age a ignoré les paysages n'est-ce pas confondre une certaine défiance avec la « cécité » qu'évoquent Alain Roger et d'autres auteurs ? Or, il semble que l'on puisse considérer cette défiance, bien réelle, à l'égard d'une attirance pour les spectacles de la terre, non comme un obstacle au développement

⁷ . Alain ROGER, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris : Aubier, 1978. L'*artialisation* d'Alain Roger semble pourtant, au moment de sa création, un concept relativement ouvert. La littérature peut ainsi conduire, au même titre que l'œuvre peinte, à la révélation du paysage. Néanmoins, c'est à la peinture que semble, par la suite, être réservé le rôle clef dans le processus d'*artialisation*.

d'un « sentiment » du paysage, mais bien plutôt comme ce qui détermine ce sentiment dans toute sa complexité, ou, en d'autres termes, ce par quoi une perception élaborée du paysage se construit. La suspicion qui pèse sur le regard extraverti, jouissant librement des beautés du monde terrestre, n'est d'ailleurs en rien propre au Moyen Age. Jusqu'au XVIII^e siècle au moins, elle est au cœur de la culture paysagère occidentale et en fonde pour une part la grande complexité, en même temps sans doute que l'originalité.

Appréhender le monde terrestre comme un spectacle dont on pourrait jouir à sa guise est en effet une posture très moderne. Longtemps, et au Moyen Age plus qu'en toute autre période, cette attitude a posé un incontournable problème moral. Les clercs médiévaux ont largement dénoncé cette *concupiscentia oculorum*, cet orgueil et cette avidité du regard attiré par les beautés illusoires et suspectes de ce monde. Ériger la terre en spectacle revient à en faire l'un des instruments de la tentation et, comme Jésus résista à Satan qui, du haut de la montagne, lui montra et lui promit « tous les royaumes du monde et leur gloire », le chrétien se doit de résister à l'appel du paysage.

Pour qu'il y ait condamnation, ne faut-il pas, néanmoins, que la faute existe ? Ne faut-il pas que les paysages attirent pour mériter d'être suspectés ? Ce mélange d'attraction et de rejet qui, semble-t-il, caractérise assez bien l'appréhension médiévale du paysage est admirablement illustré dans la fameuse lettre, souvent citée, que Pétrarque écrivit à son maître de théologie, après son ascension au Mont-Ventoux, en 1336⁸. On y découvre la possibilité, pour un homme de ce temps, de contempler un panorama comme on le fera un demi-millénaire plus tard. La description que Pétrarque donne du vaste paysage découvert depuis le sommet a en effet ses sœurs jumelles dans la littérature romantique et postromantique. Mais on perçoit aussi dans ce texte la difficulté d'assumer cet attrait pour le paysage. Quand, après avoir longuement observé, Pétrarque ouvre les *Confessions* de Saint Augustin et que ses yeux s'arrêtent par hasard sur cette phrase : « Les hommes vont admirer les cimes des montagnes, les flots immenses de la mer, le cours si étendu des fleuves, le vaste espace des océans, et ils se délaissent eux-mêmes », il prend alors conscience de la faute qu'il est en train de commettre et redescend dans la plaine sans prononcer une parole, concluant par cette morale le récit de son aventure : « O, comme il nous faudrait travailler à mettre sous nos pieds non pas les cimes de la terre, mais nos propres appétits stimulés par des excitations terrestres ! ».

Pour que le paysage devienne une valeur culturelle établie, il faudra que la contradiction qui se manifeste ici devienne constructive. Le Moyen Age lui-même, au moins dans sa phase ultime, fait un premier pas, décisif, dans cette voie. La nécessité de transcender la tentation n'en continuera pas moins, durant plusieurs

⁸ . Ce texte est notamment commenté par Michel CONAN, « Le paysage découvert du Mont-Ventoux », *Urbi*, VIII, 1983, p.33-39 et par Philippe JOUTARD, *L'invention du Mont-Blanc*, Paris : Gallimard, 1986, p.36-43.

siècles, à ordonner les formes de la culture paysagère occidentale. A la Renaissance le paysage menacera encore de n'être que *parerga*, distraction vaine, éloignant le chrétien et l'artiste du bon chemin ⁹. Durant toute l'époque classique, la peinture de paysage ne sera jugée digne de considération qu'à la condition d'être aussi peinture d'Histoire. Pour s'anoblir, le paysage devra servir le récit, accueillir et exalter le héros païen ou la scène sacrée. Le soupçon d'inconsistance et de coupable légèreté qui pèse sur lui traverse l'histoire jusqu'à l'aube de l'époque contemporaine.

Le fait que le paysage prenne racine dans la culture occidentale à l'ombre de cette ambiguïté et au prix de son dépassement est l'un des faits majeurs à considérer, pour qui s'efforce de comprendre le rôle historique de cette notion. Ce phénomène explique que le paysage ait d'abord été mis à distance respectable, regardé avec le recul de la connaissance, à travers le filtre de symboles et de références faisant autorité. Ainsi fondée, la sensibilité paysagère occidentale s'est exprimée en premier lieu dans une relation intellectuelle et spirituelle au spectacle du monde, c'est-à-dire sous la forme d'une perception très élaborée, aussi éloignée que possible d'une exaltation de l'impression première.

Paysage et humanisme chrétien

C'est, sans doute, durant la grande mutation médiévale des XI^e-XIII^e siècles qu'il faut chercher à la fois les premiers signes d'un dépassement constructif de la « tentation paysagère » et les racines les plus profondes de cette forme de sensibilité. Les évocations paysagères des écrivains de cette période présentent un certain nombre de caractères spécifiques et constants, dont l'évidence s'impose. Le plus marquant de ces signes distinctifs est sans doute l'occurrence répétitive d'un nombre limité d'images de référence, auxquelles les paysages décrits sont systématiquement rapportés. Les sources dont proviennent ces images sont aussi peu nombreuses qu'éminemment respectables : l'Écriture Sainte, la littérature et la mythologie antiques, pour l'essentiel ; c'est-à-dire les sources qui s'imposaient à ces chroniqueurs, voyageurs et romanciers médiévaux, issus d'un étroit milieu de lettrés, dominé par les clercs.

A travers le regard de ces hommes de culture et de foi, le paysage médiéval apparaît comme le produit de la fusion des réalités perçues avec les images archétypales qu'elles semblent irrésistiblement évoquer. Quand Sigebert de Gembloux décrit la ville de Metz, dans la seconde moitié du XI^e siècle, il voit dans son site « le Pactole aux ondes dorées, l'Hymète au miel si doux, le riche sol du Latium, de la Sicile et de l'Afrique ». En contemplant les tours de la ville, il lui semble « être en face des tours de Babylone » ; les maisons lui rappellent les palais

⁹ . Voir à ce sujet Ernst GOMBRICH, « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage », in *L'Écologie des images*, Paris : Flammarion, 1983, p.15-43.

de Rome et l'amphithéâtre le labyrinthe de Dédale. On aurait cependant tort de réduire ce discours à un exercice artificiel de rhétorique, qui exclurait l'existence d'un réel « sentiment du paysage ». Sigebert décrit le site en se mettant lui-même en scène : « Je porte autour de moi mes regards... », « je contemple la beauté du site » ; il exprime clairement sa sensibilité aux formes, aux matières, aux sons, comme celui des « flots qui charment l'oreille par leur murmure » ¹⁰.

Si l'on peut réellement parler ici d'une *expérience esthétique*, il est clair que celle-ci est indissociable d'une mise en relation des réalités perçues avec un ensemble d'images de référence qui ramènent le paysage à un univers textuel, familier au lecteur de telles descriptions. Dans ce retour permanent à l'archétype, à l'image universelle chargée de significations préétablies, l'observateur semble trouver la source première de son émotion, mais sans doute aussi la possibilité de la légitimer en dépassant son objet immédiat. Par l'entremise des images de référence auxquelles le paysage est rapporté, l'observation s'épanouit en contemplation et se détourne ainsi d'une simple et vaine extraversion.

Cette même façon d'appréhender le paysage apparaît clairement dans une très belle description du site de Clairvaux, écrite au XII^e siècle par Isaac de l'Etoile. Le moine évoque ici les prés qui entourent l'abbaye :

« C'est un lieu plein de charme, un lieu qui délasse les esprits abattus et dissipe les chagrins angoissants, un lieu qui excite à la dévotion ceux qui cherchent Dieu et donne un aperçu de la douceur céleste à laquelle nous aspirons, lorsque le riant visage de la terre repaît les yeux de ses couleurs variés, de ses spectacles verdoyants et dégage un parfum suave pour les narines. Mais, tandis que je contemple ces fleurs, tandis que je respire leur parfum, ces prés me rappellent les légendes des jours anciens. En effet, lorsque je ressens les délices de ce parfum, il me souvient que les vêtements parfumés du patriarche Jacob étaient comparés à la douce odeur d'un champ en fleurs. Et lorsque mes yeux se réjouissent de leur couleur, je me rappelle que leur aspect a été jugé supérieur à la pourpre de Salomon, lui qui, au sommet de sa gloire, n'avait pu égaler la splendeur des lis des champs, alors que ne lui faisait défaut ni toute son habile sagesse, ni tout le poids de sa puissance. Ainsi, tandis que je profite des bienfaits du dehors, je suis profondément charmé par les symboles qui s'y cachent. » ¹¹

Ce court texte, extrait d'un sermon, suffirait à lui seul à montrer qu'il est bien imprudent de refuser à l'homme médiéval toute conscience du paysage. Isaac de l'Etoile ne se contente pas ici de décrire ce qu'il voit ni les sensations qu'il

¹⁰ . *Éloge de Metz par Sigebert de Gembloux*, trad. et annoté par E. de BOUTEILLER, Paris, 1881.

¹¹ . Isaac de L'ETOILE, *Sermon*, 24,1 ; cité dans Léon PRESSOUYRE, *Le rêve cistercien*, Paris: Gallimard, 1990, p. 102 sq.

éprouve — sensations qui mettent en jeu l'odorat autant que la vue. Il se retourne vers ses propres sentiments, pour les analyser et, sans doute, suggérer à son auditoire une règle de conduite face au paysage. En ce vert paradis qui entoure Cîteaux, les «bienfaits du dehors» et le «riant visage de la terre», à la fois en tant qu'image de la félicité céleste et en temps que foyer de «symboles» sont présentés comme un tremplin pour l'esprit dans son élévation vers Dieu. Le bien-être du corps, célébré par le moine, s'épanouit en une jouissance spirituelle, par l'intermédiaire d'un décryptage symbolique qui reconduit le paysage vers la Légende sacrée. L'omniprésence des références textuelles ne bride cependant en rien l'expression du sentiment. Grâce à elles, la relation émotionnelle au paysage franchit au contraire un palier supplémentaire, pour atteindre son paroxysme dans la découverte d'un sens caché. Pourquoi ce très beau paysage exégétique devrait-il être considéré comme un « proto-paysage » ? Ne doit-on pas voir en lui, au contraire, la trace d'une culture paysagère spécifique, fondée sur le texte plutôt que sur l'image et sur une économie des sens qui nous est devenue étrangère ?

La contemplation du paysage s'apparente ici à la prière. Elle est célébration d'une terre sanctifiée par le travail des moines, arrachée à la sylve, c'est-à-dire au Chaos. Les satisfactions qu'elle donne viennent couronner les efforts faits pour «retrouver les signes effacés du divin, pour dégager la matière du désordre»¹². Né d'une guerre sainte contre le non-sens de la friche, ce paysage cistercien peut être considéré comme l'une des grandes matrices du paysage occidental. Il exprime l'association intime de la mise en valeur de la terre et de la révélation du sens du monde, sur laquelle se fondera, jusqu'au XVIII^e siècle au moins, toute la culture du paysage européenne. C'est à l'heure de la grande mutation médiévale, au temps des grands défrichements et de l'essor des villes, qu'il faut chercher le fondement de cette culture, dont l'émergence est indissociable d'une réhabilitation du travail humain, d'une sublimation de cette capacité de l'homme à domestiquer la nature, pour la plus grande gloire de Dieu. La transformation humaine de l'espace, en révélant les signes du divin, conjure la tentation et transforme le monde terrestre en paysage légitime.

Cette collusion de la valorisation du paysage et de l'humanisation des territoires continuera à se vérifier jusqu'à l'aube de l'époque contemporaine. Il est remarquable que les temps et les lieux de forte expansion économique — la Renaissance italo-flamande, le XVII^e siècle hollandais et le XVIII^e siècle dans une grande partie de l'Europe — correspondent aux cultures qui ont donné un rôle majeur au paysage. *A contrario*, les périodes de calamités, de crise et de déprise semblent délaissé le spectacle du monde terrestre, voire réagir contre sa représentation. C'est le sentiment que donne, en particulier, le XIV^e siècle d'après la peste noire et le XVII^e siècle dans l'Europe méditerranéenne baroque. Durant plus d'un demi-millénaire, le paysage n'a vraiment eu d'existence culturelle qu'en ces périodes où la mutation des territoires s'accélère, où la colonisation des terres

¹² . Georges DUBY, *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris : Flammarion, 1979, p. 106.

s'intensifie, où le progrès technique rend plus perceptible la domination de la société sur la nature. Intimement lié à une valorisation des signes de l'anthropisation, le paysage occidental apparaît ainsi profondément enraciné dans un idéal humaniste : celui qui, dès le Moyen Âge, a affirmé la vocation de l'homme à révéler, par son travail et ses œuvres, le sens et la beauté du monde créé.

Le dialogue de la scène et du paysage

Dans l'affirmation de ce caractère humaniste du paysage, la Renaissance marque, à l'évidence, une étape essentielle. C'est à la peinture de cette période que nous devons le mot « paysage ». Avant de désigner l'objet représenté, ce dernier renvoie à la représentation elle-même, c'est-à-dire à l'image du paysage. Ce dernier fait son entrée dans la peinture au moment où le tableau devient « une fenêtre ouverte » sur un monde en trois dimensions, organisé et hiérarchisé par la perspective géométrique. Quelle que soit son importance, cette innovation n'est pas assimilable à une « invention » du paysage, dans le sens où elle consacrerait l'émergence d'une sensibilité au spectacle offert par le monde terrestre. Ce serait réduire cette sensibilité à cette seule forme d'expression et nous venons de voir qu'une telle démarche s'avère très réductrice. Reste, toutefois, à comprendre ce que signifie cette irruption du paysage dans l'univers des images.

Une première remarque s'impose : la peinture de la Renaissance, n'a pas fait du paysage — sauf exceptions rarissimes — un objet autonome de représentation. Pour trouver, avant le milieu du XVI^e siècle, des paysages « purs », qui ne servent de cadre ni à une scène, ni à un portrait, il faut se tourner vers le dessin, la gravure ou l'aquarelle ; c'est-à-dire vers des images qui ont souvent un statut d'études ou qui échappent pour partie aux contraintes de la commande. Certains peintres de la Renaissance tardive, comme Patinir ou Altdorfer peuvent apparaître comme des paysagistes. Mais il conviendrait de s'interroger sur le statut de leurs paysages, qui semblent conserver le souvenir des personnages qu'ils ont antérieurement abrités. *L'Extase de Marie-Madeleine*, de Patinir, fréquemment cité par Alain Roger et que l'on peut, de fait, considérer comme un « pur » paysage est une quasi-réplique d'un *Repos pendant la fuite en Égypte*, peint quelques années plus tôt et dont le peintre a fait disparaître les personnages. Le même procédé est employé par Altdorfer, à partir d'un tableau consacré au même thème, qui devient, abstraction faite du premier plan, un *Paysage du Danube*. L'existence de telles pratiques suggère de relativiser l'importance de cette « pureté » du paysage, dont l'avènement au XVI^e siècle pourrait bien ne rien ajouter de fondamental au tournant culturel pris durant le Quattrocento, au moment où les paysages affirment leur place au sein de l'image peinte. Dès ce moment — et sans doute même auparavant, si l'on se réfère aux innovations de la peinture siennoise où à l'œuvre de certains enlumineurs — il est sans doute *culturellement possible* de peindre des

paysages « purs ». Si on ne l'a pas fait, c'est que le système de la commande et les fonctions de l'œuvre d'art ont évolué moins vite que les conditions intellectuelles de production de l'image. C'est aussi, peut-être, qu'un délai était nécessaire au paysage pour « faire ses preuves » — pour s'alourdir, au second plan du tableau, des significations et de la valeur que lui conférait son dialogue avec le premier plan.

Pour saisir le sens de l'avènement du paysage pictural à la Renaissance, c'est en effet vers ce dialogue qu'il faut d'abord se tourner. A travers lui, le paysage put prouver, durant plus d'un siècle, qu'il pouvait être autre chose qu'un simple divertissement pour l'esprit. A l'arrière-plan des scènes ou des personnages sacrés — qui demeurent les sujets de prédilection de la peinture — le paysage n'apparaît ni comme un décor, ni comme un objet de représentation doté d'une véritable autonomie. Si l'on peut dire, après d'autres, que la perspective a permis l'entrée du paysage dans le tableau, ce n'est pas parce qu'elle aurait ouvert, à l'horizon de l'image, un espace que le paysage serait opportunément venu occuper. Le paysage du *Quattrocento* ne peut pas être considéré comme une image dans l'image, ni comme un ailleurs du tableau ; il ne propose au regard du spectateur aucune sorte d'évasion vers un au-delà du récit ou de la figure. L'application des règles de la perspective géométrique n'a pas permis à l'image paysagère, comme le pense Alain Roger, de gagner son indépendance ¹³. En faisant de l'image un système et en solidarissant toutes les composantes de la représentation elle autorise, au contraire, la *mise en relation* du paysage avec le premier plan. Grâce à la perspective géométrique, il devenait donc possible d'exprimer, dans le langage de l'image, la capacité du monde des hommes, qui s'incarne dans le paysage, à manifester la gloire de Dieu. L'image peinte se trouve ainsi à même, à partir de la Renaissance, de reprendre à son compte, de diffuser et, sans doute, de rendre plus immédiatement accessible cette appréhension humaniste du paysage, que le Moyen Age avait exprimée sous d'autres formes.

La proclamation d'une solidarité des deux univers, terrestre et céleste, s'exprime souvent avec beaucoup de force dans la composition du tableau. Les paysages représentés par les peintres du XV^e siècle ou du début du siècle suivant correspondent fréquemment à des types convenus, qui ont en commun de permettre une mise en valeur du premier plan de l'image. Ainsi, par exemple, le grand paysage de la célèbre *Pêche miraculeuse*, peinte en 1444 par Conrad Witz est doté d'une structure que l'on retrouve dans de très nombreuses œuvres de la première Renaissance. La scène des Évangiles est ici retranscrite sur un site facilement reconnaissable : il s'agit des rives du lac de Genève, qui forment le premier plan du tableau. Au second plan s'élève une longue bande de collines

¹³ . A. Roger écrit à ce sujet : «En instituant une véritable profondeur, [la perspective] met à distance ces éléments du futur paysage et, du même coup, les laïcise. Ils ne sont plus des satellites fixes, disposés autour des icônes centrales, ils forment l'arrière-plan de la scène (au lieu du fond doré de l'art byzantin), et c'est tout différent ; car là il se trouve à l'écart et comme à l'abri du sacré. Mais les voilà condamné à se forger une unité.» (*Court traité...*, ouvr. cité, p. 70).

bocagères, surmontée d'une haute chaîne de montagnes enneigées (le massif du Mont-Blanc). Le mouvement du regard vers les lointains correspond donc ici à un mouvement ascendant. Arrêté, à l'horizon, par la barrière montagnaise qui conclut l'espace, l'œil est ainsi reconduit vers le premier plan, où se déroule la scène évangélique. Doté de l'ampleur d'un panorama, ce paysage n'en constitue donc pas moins un ensemble bien délimité, à la mesure du regard humain — un système dont le caractère fermé souligne la relation établie, en son sein, entre les formes et les figures. Aux lignes de force du tableau, qui tendent vers l'horizontalité, répond une verticale très marquée, formée par le corps du Christ (dont le vêtement rouge renforce la présence), au premier plan, associé à un sommet détaché de la chaîne fermant l'horizon. Un nuage couronnant ce sommet vient renforcer le caractère homologique de ces deux figures en répondant à l'auréole du Christ. Ce jeu d'analogies et de contrastes constitue les termes d'un dialogue, entre scène et paysage, qui porte la signification du tableau, mais aussi la saveur particulière donnée par le peintre à la représentation d'une scène connue de tous.

De tels types de composition deviennent vite des stéréotypes dans la peinture de la Renaissance. Giovanni Bellini, par exemple, utilise presque systématiquement ces paysages ascendants et fermés, composés de trois entités géographiques distinctes. D'autres recourent à des formes différentes d'organisation, comme Rogier Van der Weyden dans sa *Déploration du Christ*. Ici un paysage très doux, fait de courbes et de contre-courbes, vient souligner la dimension dramatique des obliques et des verticales qui se croisent au premier plan. Au centre de la composition, entre scène et paysage, la Croix se dresse comme le symbole de la sanctification du monde terrestre, fruit de l'incarnation et des souffrances du Christ.

Il n'est bien sûr pas toujours possible de définir précisément, par une analyse de la composition, les relations du paysage et de la scène. Chez les peintres flamands en particulier, moins inféodés au caractère systémique de l'espace perspectif, ces relations sont souvent plus distendues et le paysage peut parfois apparaître comme un terrain plus généreusement laissé à la libre expression d'une imagination moins contrainte par des codes de représentation. Cette souplesse vaudra aux peintres du nord les critiques de Michel-Ange, qui les accusera, en substance, de ne faire preuve ni d'art ni de raison en s'abandonnant de façon trop irréfléchie aux séductions du paysage.

On ne peut cependant, en s'appuyant sur ce type de critique ou sur l'analyse des tableaux eux-mêmes, pousser trop loin l'opposition d'une attitude nordique et d'une attitude méridionale face aux paysages. Peut-on suivre Alain Roger quand il affirme que «notre paysage nous est venu du Nord, et non de l'Italie»¹⁴ ? Il est plus difficile encore d'accepter le schématisme péremptoire de Régis Debray, quand il écrit : «le paysage fut une conversion, mais vers le bas, du texte vers la terre, de l'immatériel aux solides, de la lumière divine à la lumière rasante — reniement du

¹⁴ . *Ibid.*, p. 65.

Ciel qui fit la mauvaise réputation de ses inventeurs nordiques [...] auprès des amants en titre des idées, des fables et des mythes. A la Renaissance, mis à part Léonard, l'aristotélicien pragmatique, les héritiers de Platon, qui tenaient le haut du pavé de l'Europe, son Midi, ne voulaient, ou plutôt ne *pouvaient* pas regarder un champ d'oliviers, un chemin de terre, une charrue.»¹⁵. Il convient d'opposer à ce manichéisme caricatural une autre analyse, qui ne cherche pas à tout prix à refuser le paysage à certains pour l'accorder à d'autres (comme Régis Debray le refuse, par ailleurs, au Moyen Age, pour l'accorder à la Renaissance). Les hommes et les cultures ne se partagent pas, à travers l'espace ni à travers le temps, entre ceux qui voient et ceux qui ne voient pas — et il est au reste fort difficile de comprendre comment on peut refuser aux créateurs italiens toute sensibilité au paysage : Lorenzetti, Fra Angelico, Mantegna, Giorgione, les Bellini, Le Titien... n'ont sans doute fait que meubler maladroitement le fond de leurs tableaux ou de leurs fresques !

On peut, plus sérieusement, parler de différences d'approches, qui semblent fondamentalement reposer sur la diversité des conditions d'accès du paysage à la représentation. Il est probable que les artistes méridionaux aient été plus sensibles à la nécessité, anciennement reconnue, de maîtriser les séductions du paysage et, donc, plus enclins à ne représenter ce dernier qu'en prenant garde à ce qu'il concoure à l'expression de l'idée. Le fait d'accepter, dans ces conditions, de faire largement entrer le paysage dans l'image est peut-être plus riche de significations que la prise d'indépendance relative du paysage dans la peinture flamande.

L'essentiel n'est cependant pas dans cette diversité des approches, mais plutôt dans ce qui les rassemble. Au nord comme au sud, si le paysage a pu pénétrer le monde de l'image, c'est qu'on lui avait reconnu le pouvoir de voisiner et de dialoguer avec les figures sacrées ; c'est que la « lumière rasante » qui l'éclaire pouvait désormais se confondre avec la « lumière divine » ; c'est, en un mot, que le monde terrestre pouvait légitimement faire valoir ses droits à participer à la glorification du Créateur. Parler de « reniement du ciel » à propos des peintres flamands est un contre-sens manifeste, de même que présenter, comme le font de concert Augustin Berque et Alain Roger, la « laïcisation » des composantes du paysage comme une condition de sa représentation. Le paysage n'est pas une « conversion vers le bas », ni « du texte vers la terre ». Sa valeur et son intérêt s'imposent au contraire quand il devient possible de lire en lui les mots même du Texte et de se servir de lui pour se rapprocher de Dieu.

A la Renaissance comme au Moyen Age, le paysage ainsi valorisé est celui que l'homme utilise et révèle, par son travail et ses œuvres. Les peintres imaginent des mondes tout en ressources, en richesses, en énergie déployée. La ville, concentré effervescent d'hommes, de biens et d'industrie, occupe toujours dans l'image une place de choix. Elle dresse ses tours et ses clochers à l'horizon du

¹⁵ . Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris : Gallimard, 1992, p. 273.

désert des saints ermites, profite de l'abri protecteur d'une enceinte de rochers, ou se déploie sur le versant d'un coteau ensoleillé. A l'image de ces sites urbains, complices des formes naturelles, le paysage des peintres exprime moins les effets d'une rationalisation humaine de l'espace que ceux d'une adaptation. La nature semble proposer aux hommes un vêtement trop large, dans lequel ils trouvent aisément à se loger, mais sans occuper tout l'espace, ni épuiser toutes les ressources disponibles. Les paysages du *Quattrocento* ne nous montrent ni un monde mièvre, ni un monde totalement conquis, dont l'homme aurait épuisé le mystère. En Italie surtout, les artistes peignent, au contraire, un paysage résolument tellurique, une nature chargée d'une véritable énergie créatrice, qui exprime sa puissance latente à l'échelle du panorama. A la fois serein et austère, tout en forces contenues, ce paysage n'est pas à proprement parler la maison des hommes, mais plutôt le palais magnifique qu'ils habitent sans le remplir tout-à-fait, en laissant sa part au sentiment de l'inexploré. En s'associant intimement aux figures du sacré, en enchâssant leur propre univers dans celui des hommes, l'image paysagère ne ramène donc pas le mystère divin du côté des certitudes terrestres. Elle en reflète au contraire la profondeur, le reprend à son compte en proposant, plus que le portrait d'un monde pleinement maîtrisé par la raison humaine, une question posée au regard.

La Renaissance ne représente donc en rien le moment d'une « libération esthétique », ni celui de la découverte d'une réalité jusqu'alors masquée par le symbole. On n'est pas davantage autorisé à voir en elle une rupture vis-à-vis d'un prétendu obscurantisme médiéval, qui aurait privé l'homme du spectacle de son propre monde ; et il est une fois encore impossible de suivre Régis Debray, quand il reconnaît dans la Renaissance l'époque où une « vision à l'œil nu » devient possible : « La vérité chrétienne (qui se lit et s'entend) avait escamoté la réalité du milieu ambiant (celui qui se voit à l'œil nu) » ¹⁶. Car a-t-on déjà vu le paysage à l'œil nu ? A-t-on jamais ressenti ce que l'on a pas re-connu, ce que la signification n'a pas atteint avant notre regard ; ce que l'image ou le texte n'a pas rendu visible avant que l'on ne voit ? La Renaissance ajoute, certes, avec la peinture, un nouveau médiateur à ceux qui s'interposait déjà entre l'homme et le spectacle du monde. Le statut nouveau que cette période confère à l'artiste, le poids qu'elle donne à sa vision du monde, fait de l'art un foyer à part entière de la sensibilité paysagère. Mais cette source nouvelle de l'émotion ne tarit pas les autres. Elle ne substitue pas un rapport « purement esthétique » aux spectacles de la terre à un rapport conditionné par la référence religieuse, mais enracine au contraire les perceptions dans la signification d'œuvres qui reflètent la culture de leur temps.

¹⁶ . *Ibid.*, p. 267.

Relativiser l'*artialisation*

Si la Renaissance, en consacrant l'avènement d'une spatialité nouvelle, crée les conditions d'une universalisation de la relation paysagère au monde, il est clair qu'il ne s'agit là que d'une potentialité ouverte. Pour exister dans les faits, aux yeux de l'observateur, le paysage a toujours besoin d'être révélé. Il ne faut pas exagérer, à cet égard, le rôle de la peinture. Ce qu'Alain Roger appelle l'*artialisation* du paysage, c'est-à-dire sa révélation par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, n'apparaît pas comme un phénomène vraiment caractéristique de la culture paysagère occidentale avant le XVIII^e siècle. Il faudra, en effet, attendre la codification de l'esthétique pittoresque pour que cette vision en référence à l'art commence à peser d'un poids important. Auparavant, ce sont d'autres filtres et d'autres grilles de lecture qui médiatisent la relation des spectateurs aux paysages.

On néglige sans doute trop souvent d'évoquer le rôle joué par l'une de ces grandes instances médiatrices, à savoir la science fondée sur l'observation empirique, qui commence pourtant à partir de la Renaissance à déterminer largement les perceptions paysagères. Piero Camporesi a souligné l'importance de cette dimension du rapport des élites à leur environnement dans l'Italie de la Renaissance ¹⁷. Il a notamment montré comment le savoir minéralogique, en voie de prendre son indépendance vis-à-vis de la nébuleuse alchimique, a fortement influencé la vision des paysages, mais aussi sa représentation par les peintres. Nombre de ces artistes, on le sait, ont étroitement associé la pratique des sciences — et notamment l'observation naturaliste — à celle de leur art. Léonard de Vinci, premier grand théoricien de la peinture du paysage, apparaît à cet égard comme une figure emblématique. Plus généralement, on a le sentiment que l'attrait pour les paysages se révèle, à la Renaissance, au point d'intersection de ces approches plurielles du monde, à la fois scientifiques, esthétiques et spirituelles. A la croisée de ces différents points de vue, le spectacle de la terre apparaît comme le terrain d'expression de ce qu'il conviendrait d'appeler un *humanisme du regard*, fondé sur l'indissociation de ces formes de l'expérience humaine du monde.

Cette association des points de vue ne cessera, du reste, d'être remis en cause, et pour commencer durant le XVII^e siècle des révolutions scientifiques. La science de Galilée et de Kepler, loin de définir le champ d'une rationalité pure par opposition à laquelle un espace propre à la sensibilité aurait trouvé à se définir à au contraire été à l'origine d'une véritable crise de la perception sensible. L'idée d'un monde en mouvement, agi par des forces invisibles, a réduit le regard humain à n'appréhender que des effets — des *phénomènes* — dont il devient le jouet ¹⁸. Là

¹⁷ . Voir Piero CAMPORESI, *Les belles contrées. Naissance du paysage italien*, Paris : Gallimard, 1995.

¹⁸ . Nous renvoyons notamment à ce sujet au bel article de Jacques ROGER, « Science et littérature à l'âge baroque », dans *Pour une histoire des sciences à part entière*, Paris : Albin Michel, 1995, p. 95-116.

est l'une des composantes essentielles de ce que l'on nomme parfois la *crise baroque* — crise culturelle globale, exacerbée dans l'Europe méditerranéenne, qui non seulement ne promut en rien le sentiment du paysage, mais rejeta un temps cette notion dans les oubliettes de l'histoire.

Plus tard, en cette seconde moitié du XVIII^e siècle qui apparaît comme un grand moment de la culture du paysage en Occident, c'est précisément sur l'accord retrouvé (ou obstinément recherché) de l'approche scientifique et d'une approche émotionnelle des spectacles de la terre que se fonde un mode de perception et de représentation des paysages dont nous avons, à bien des égards, hérité. La découverte simultanée de la montagne et des rivages marins repose alors, pour une large part, sur la possibilité pour le savant et pour le peintre ou le poète de faire usage des mêmes grilles de lecture ¹⁹. Les contours des modernes pratiques touristiques se dessinent, alors, dans l'idéale connivence de l'observation et de la contemplation, de la connaissance et du sentiment, de la mesure et du frisson...

C'est sur ces bases qu'il convient de reconsidérer les idées d'Augustin Berque sur l'« invention » du paysage en Europe. Quand il fait de l'émergence de la notion occidentale de paysage un écho de l'apparition du «paradigme moderne-classique», c'est-à-dire de la distinction «du sensible et du factuel» qui fonde la science moderne, l'auteur des *Raisons du paysage* continue à se situer dans une problématique de la recherche de l'origine. Comme Alain Roger et d'autres, il est ainsi amené à situer à l'aube de l'époque moderne l'avènement du paysage occidental, évacuant du même coup l'existence d'autres formes de sensibilités paysagères, antérieures à ce moment historique et différentes de celles qui s'annoncent alors. Pourtant, si l'émergence des conceptions modernes de la rationalité scientifique concerne la culture occidentale du paysage, ce n'est pas qu'elle en aurait permis les premiers développements, mais seulement — et c'est déjà beaucoup — qu'elle en aurait changé le cours, en la recentrant autour d'un idéal que chaque période manifesterait désormais à sa manière : celui de la participation des sens et de la sensibilité aux conquêtes de cette rationalité nouvelle. Plus que d'autres périodes, la Renaissance et le XVIII^e siècle ont porté cet idéal. Elles ont été pour cette raison deux grandes époques de cette culture paysagère, en même temps que deux grands moments de l'humanisme européen. Contrairement à ce que semble penser A. Berque, la notion de paysage ne se situe donc pas, à l'époque moderne, du côté d'une approche artistique inéluctablement amenée à s'opposer à la rationalité scientifique, mais précisément au point de convergence de ces lectures. L'histoire du rapport des occidentaux au paysage se confond avec celle des doutes suscités par cette convergence et celle des idéaux

¹⁹ . Cette idée est développée par Alain CORBIN dans *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1740-1840*, Paris : Aubier, 1988 ; et par nous-mêmes dans *Naissance d'un paysage. La montagne pyrénéenne à la croisée des regards, XVI^e-XIX^e siècle*, Tarbes et Toulouse : Université de Toulouse II, Association Guillaume Mauran, 1994.

qu'elle porte. Elle ne suit pas docilement cette trajectoire linéaire que lui assigne A. Berque, quand il écrit : «...la modernité a d'abord institué presque simultanément, et corrélativement en tout cas, un point de vue paysager et un point de vue scientifique sur la nature, pour ensuite, paradoxalement, les faire évoluer de plus en plus indépendamment l'un de l'autre...»²⁰. N'est-ce pas prédéterminer l'issue du raisonnement que de définir a priori le « point de vue paysager » par opposition au « point de vue scientifique » ? Ne vaut-il pas mieux poser que le paysage, défini comme spectacle proposé aux hommes par leur environnement, est un objet *disponible* pour différents modes d'appréhension et de représentation, qui ont pu ou non trouver, en lui, un lieu de rencontre ?

Borner et objectiver le paysage : les enjeux d'une lecture de l'histoire

Tout se passe, ainsi, comme si le discours historique actuel sur les origines du sentiment paysager construisait, à partir d'une notion éminemment floue et peu consistante, un objet *assimilé* au paysage. Ce discours, armé du respect qu'il suscite généralement la démarche historique, prend ainsi, sans en avoir l'air, fondamentalement parti. Il le fait au prix de sa propre réduction à un discours sur l'*origine*, l'histoire proprement dite des sensibilités paysagères étant réduite, chez les auteurs précédemment cités, à la portion congrue. Dire l'origine plutôt que faire l'histoire, c'est, en définitive, donner au discours sur le passé le pouvoir de légitimer, en leur conférant une aura scientifique, les grands partages que l'on a opérés *au préalable*. C'est préférer réglementer l'emploi du terme *paysage*, plutôt que restituer dans leur diversité historique et leur complexité l'attitude de différentes époques et de différentes sociétés face à l'environnement perceptible et aux spectacles qu'il propose. N'y a-t-il pas là un risque d'appauvrir considérablement le terrain d'une sociologie historique du rapport au paysage ? Pourquoi ne pas poser que le paysage de Cicéron ou d'Isaac de L'Etoile n'est a priori pas celui de Léonard de Vinci, ni celui de Humboldt ? Affirmer que les uns décrivent un authentique paysage et les autres un spectacle qui ne mérite pas ce nom n'a, à l'évidence, aucune valeur ni aucune portée scientifique, ni même heuristique, dans la mesure où une telle attitude aboutit surtout à une réduction arbitraire et mutilante du champ de l'investigation historique. Pourquoi, dès lors, revenir sans cesse sur cette « ligne de démarcation » paysagère et réaffirmer le bien-fondé de son tracé ?

Les arguments justifiant ce partage ne sont pas issus, chez les auteurs qui s'évertuent à *dater* l'« invention » du paysage, d'une véritable analyse comparative des représentations elles-mêmes, mais plutôt d'un retour permanent aux axiomes que l'on a posés en préalable à l'analyse. En ce domaine, Augustin Berque apparaît comme l'un des auteurs les plus systématiques, notamment lorsqu'il dresse une

²⁰ . Augustin BERQUE, « De paysage en outre-pays », *Le Débat*, n° 65, 1991, p. 5-6.

liste des quatre conditions nécessaires à « l'existence du paysage comme tel », à savoir :

« 1. Des représentations linguistiques, c'est-à-dire un ou des mots pour dire *paysage* ;

2. des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage ;

3. des représentations picturales ayant pour thème le paysage ;

4. des représentations jardinières, traduisant une appréciation esthétique de la nature (il ne s'agit donc point de jardin de subsistance).

Tel ou tel des trois derniers critères peut se retrouver dans de très nombreuses sociétés ; mais c'est seulement dans les sociétés proprement paysagères, qui sont aussi les seules à présenter le premier, que l'on trouve réuni l'ensemble des quatre critères. »²¹

Un tel désir de borner le paysage peut surprendre, surtout lorsqu'il conduit à d'aussi évidentes impasses. Pour n'en citer qu'une, ce raisonnement aboutit à refuser aux écrivains russes de tous les temps un sens authentique du paysage, puisque le mot n'existe pas dans leur langue²². De même, si l'on suivait Augustin Berque, seul le jardin devrait être retenu comme manifestation d'une volonté de fabriquer, *in situ*, le paysage. Les pratiques architecturales ou urbanistiques visant à une mise en scène visuelle de la ville ou de son environnement ne manifestent-elles pas tout autant une volonté de « paysagement » ? Ainsi, les papes du XVI^e siècle, qui transformèrent Rome en un gigantesque paysage pédagogique n'auraient rien apporté de fondamental à la culture paysagère européenne²³. Il ne faudrait retenir de cette période que les jardins du Belvédère, ou ceux de la Villa Lante...

Dans le domaine des sensibilités comme dans celui de l'action sur l'espace, ces interprétations apparaissent étrangement réductionnistes. Elles tendent à réserver le terme paysage à certaines formes de perceptions et à certaines pratiques, en quelque sorte *pré-identifiées* par l'historien lui-même et auxquelles ils semble s'agir d'apporter une sorte de consécration, en les associant aux origines

²¹ . Augustin BERQUE, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris : Hazan, 1995, p. 34.

²² . Le russe emprunte aujourd'hui à l'allemand et au français pour parler du paysage. Le mot français est employé pour parler du paysage représenté et ressenti, alors que *Landschaft* est plutôt utilisé pour désigner le référent concret de la perception.

²³ . A ce sujet : Gérard LABROT, *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-Réforme, 1534-1677*, Seyssel : Champ Vallon, 1987.

d'une culture. Les sensibilités dont il s'agit sont d'abord celles qui se nourrissent de la référence picturale, visée par l'*artialisation* d'Alain Roger. L'importance ainsi donnée à la peinture, qui autorise à célébrer l'« invention » du paysage à la Renaissance, semble s'accorder à une conception des sensibilités paysagères qui tend à les associer aux médiations supposées les moins prescriptives et aux filtres culturels les moins opaques, capables de libérer le sentiment mais incapables de trop contraindre une lecture. Tel est le statut que l'on donne implicitement à l'image peinte. L'important, en définitive, n'est pas que l'on ait tort ou raison de la faire, mais plutôt que cette attitude témoigne en l'occurrence d'une conception particulière de la sensibilité, perçue non pas comme le produit d'une construction culturelle, mais plutôt comme le fruit d'une libération des entraves à l'expansion du sentiment individuel, bridé par la tyrannie des croyances religieuses ou les exigences de la rationalité. Ce que l'on demande à l'œuvre d'art n'est ainsi rien d'autre que de tenir le rôle du *moins prescriptif des médiateurs possibles*, capable de prêter à l'observateur du paysage la « pure » sensibilité qu'il est censé contenir.

Ce mythe d'une sensibilité pure, ni vraiment construite, ni codifiée, sur laquelle toute influence agirait comme une mutilation semble conditionner très directement l'interprétation que l'on propose des origines de la culture paysagère européenne. C'est lui qui paraît notamment entraîner à associer l'avènement du paysage à une « laïcisation » des éléments naturels, idée dont on peut s'étonner qu'elle soit avancée avec autant d'assurance. D'une certaine manière, on pourrait dire que le discours contemporain sur l'« invention » du paysage constitue un très beau témoignage de la puissante influence qu'exercent encore aujourd'hui les modes d'appréhension du paysage codifiés au XVIII^e siècle. C'est à cette époque que l'on élabore la théorie du *pittoresque* et celle du *sublime*. Le *pittoresque*, c'est la consécration de la peinture comme intermédiaire entre le spectateur et le paysage et comme foyer de l'émotion paysagère. Le *sublime*, c'est la reconnaissance de l'émotion brute, déconstruite, qui s'impose à un observateur incapable de *raisonner* ses sensations. Les discours aujourd'hui récurrents sur l'origine des sensibilités paysagères paraissent, en définitive, ne retenir que ces deux formes d'appréhension du paysage, codifiées il y a bien longtemps, par une élite qui justifiait sa domination par la maîtrise du bon goût.

On peut d'ailleurs se demander si le gonflement des inquiétudes paysagères et la généralisation d'une volonté d'agir sur l'image des territoires n'offre pas aujourd'hui à cette « élite de la sensibilité », décidant des voies légitimes de l'émotion et du sentiment, une nouvelle et prometteuse carrière. La mise en œuvre des actuelles politiques du paysage pose, quoiqu'il en soit, le problème de la prise en compte de la pluralité des regards et des différents modes de relations des acteurs sociaux avec leur environnement. Elle interroge aussi notre capacité à raisonner le paysage, à en comprendre l'histoire et les dynamiques, à mettre en relation l'apparence du territoire avec l'ensemble des facteurs qui la produisent et la font évoluer.

Le discours actuellement dominant sur l'histoire des sensibilités paysagères semble porter une idéologie précisément contraire à cette double exigence. En associant l'« invention » du paysage à la libération d'une sensibilité individuelle épurée, s'alimentant aux sources de l'art, il légitime un subjectivisme élitiste dont la traduction en terme politique risquerait d'être la consécration du regard de *l'expert*, imposant à la société les normes de son propre goût. Par ailleurs, en bornant comme il le fait le champ du paysage et en présentant ce dernier sous les traits d'un véritable *objet*, ce discours évacue toute la précieuse souplesse attachée à cette notion et, par la même, toute possibilité de se servir d'elle comme d'un instrument pour appréhender dans toute leur diversité les relations des sociétés et des groupes qui la constituent à leur environnement.

Il serait toutefois absurde de soupçonner les différents auteurs auxquels on s'est ici référé de désirer parvenir à de telles fins. Leurs réflexions sur l'histoire des sensibilités paysagères ont été, à l'origine, stimulées par la volonté de faire pleinement reconnaître l'existence et la valeur de la *dimension culturelle* du rapport au territoire, face au biologisme et à l'économisme triomphants²⁴. Chacun sait que nous devons beaucoup, à cet égard, à des personnalités telles qu'Alain Roger et Augustin Berque. Le moment est cependant venu de reconsidérer dans ses fondements, après avoir réussi à en montrer toute l'importance, ce champ de l'analyse des relations des sociétés au paysage. Cela passe sans doute par un abandon de cette recherche des origines au profit d'un retour à l'histoire proprement dite. Cela passe également, et peut-être paradoxalement, par un retour à la souplesse inhérente à cette notion de *paysage*, dans l'esprit d'ouvrir l'analyse à tous les regards, à tous les discours et à toutes les pratiques par lesquelles l'homme a exprimé sa relation aux spectacles de la terre.

²⁴ . Pour une illustration de cet engagement, voir par exemple : Alain ROGER, « Paysage et environnement : pour une théorie de la dissociation », in *Autoroute et paysages*, Paris : Ed. du Demi-Cercle, 1994.